El silencioso poeta Emilio Adolfo Westphalen

Abelardo Sánchez León

Estudios de sociología por la PUCP y Nanterre Université, París X. Escritor, poeta y periodista. Dirige la revista Quehacer y colabora en el diario El Comercio y la revista Caretas.

La imagen que cubre la vida del poeta Emilio Adolfo Westphalen es la del silencio. José Miguel Oviedo es muy explícito cuando dice que "no era fácil dialogar con él. Hacerlo era como interrumpir la meditación de un místico cansado de oír la voz humana. Incluso la suya propia". La mayoría de poetas que lo conocieron comparten la misma sensación. En un poema dedicado a él, Antonio Cisneros escribe: "No habla. / Yo no nombro tanta bondad, tanta sabiduría. / Y anochece". Jorge Eduardo Eielson va más lejos cuando escribe: "¿Qué puedo yo agregar sino silencio / Y además silencio / Y más silencio / Tan solo silencio?".

Sin duda, son varios los que comparten la imagen silenciosa de Emilio Adolfo Westphalen. Incluso José Ignacio Úzquiza lo compara con Vallejo y Rulfo "en tanto los tres son personas silenciosas, reconcentradas en sí mismas e irónicas, aisladas, escribiendo y publicando poco, con grandes silencios creativos o, al menos, editoriales". Westphalen se encuentra en la larga lista de escritores silenciosos, que incluso le dijeron NO a la labor creativa, recopilados por Enrique Vila-Matas en su novela *Bartleby & Compañía*: esa lista de escritores retraídos, callados, que no se dejan ver, que se niegan a publicar e incluso a escribir.

¿Qué puede hacer un poeta cuando ya no confía en el poder de su instrumento? ¿Qué es un poeta cuando no cree en el valor de la palabra? "Poema inútil" es un poema eslabón, tardío respecto de sus dos primeros libros, publicados en 1933 y 1935, cuando el poeta tenía 22 y 24 años, y de aquellos que publicaría después, a partir de la década del ochenta. Este es un poema que recoge la revista *Creación & Crítica* en 1977, cuando le dedica un número de homenaje. El poema empieza con estos versos: "Empeño manco este esforzarse en juntar palabras / que no se parecen ni a la cascada ni al remanso / que menos transmiten el ajetreo de vivir". Javier Sologuren reflexiona y dice que se trata de un poema clave en el dilatado silencio del poeta, en la pérdida de fe en la palabra. Pero la idea central que debemos rescatar es esta: "toda subversión contra la palabra implica la vigencia del poder de la palabra. Únicamente el silencio marca la eficiencia de tal subversión".

Pero, ¿por qué ocurre ese silencio? ¿Se trata solamente de una personalidad austera, estoica, distante, ajena al entorno en el cual creció y se formó? ¿El silencio de Westphalen podría tener un significado mayor? ¿Se trataría, incluso, de un poeta verdaderamente silencioso? Nosotros pensamos que Emilio Adolfo Westphalen sí habló, que sí escribió, que sí recurrió a la palabra, pero lo hizo en un ambiente cultural opaco, distante de la noción mínima de modernidad y en el cual se sintió atrapado dentro de una Aldea Grande, como él llamaba a Lima. Podemos afirmar que su cercanía a la noción de modernidad y vanguardia, que se desprende de ese momento histórico, lo obligó a retraerse. La modernidad, en el Perú, no se expande al conjunto de la sociedad, ni siquiera a la totalidad de la ciudad de Lima, su eje moderno por antonomasia. Al contrario: la sociedad peruana, tradicional, con un pasado oligárquico, jerárquico, religioso, reacia a introducir elementos nuevos, la aísla, la reduce a pequeños grupos, cofradías que, en el terreno literario, se limitan a unas cuantas voces, al ostracismo y al silencio. Pero no se trata de un silencio individual. Es un silencio que se separa del conjunto social. Es el silencio de un poeta en un momento en el cual el Perú, a través de sus políticos, se negó a asumir el camino que lo conduzca a la plenitud de la era moderna. Ni siquiera el Partido Aprista Peruano lo hizo. Estuvo en sus manos. Era, en principio, su destino. Estuvo en los escritos aurorales de su líder máximo, Víctor Raúl Haya de la Torre, pero no sucedió. Ser antiimperialista y antioligárquico significaba romper con el pasado y proponer una sociedad moderna, más igualitaria y democrática. Esos importantes años treinta…

La Lima de los años treinta

El silencio de Emilio Adolfo Westphalen debe responder a alguna razón. Su silencio se explica, quizá, por la incomodidad que tenía con su medio social y cultural. Su extrañeza se debía a que no se articulaba a una tradición y que su vínculo con lo moderno se daba exclusivamente a través del contacto con el extranjero. Lo extranjero no era alienante, como se le asume con frecuencia. Lo extranjero significaba lo moderno, lo cosmopolita, la renovación de los valores estéticos, y suponía una base social más amplia y democrática. Es posible plantear la idea de que el silencio de Westphalen se debía a que se encontrara distante de la tradición nacional pero, al mismo tiempo, también se encontraba lejos de la modernidad, pues ella ocurría fuera de nuestro territorio, fundamentalmente en la Europa Occidental y, desde aquí, desde Lima, el nexo con lo moderno solo era a través de publicaciones que llegaban muy rara vez, generalmente a través de poetas amigos, como Xavier Abril. La correspondencia que mantuvo con el poeta Xavier Abril graficaba esta necesidad vital de Westphalen que, con relativa frecuencia, estaba deprimido durante su juventud. Salía poco. Se encerraba en su dormitorio. Tenía el alma abatida y solo las revistas y los libros que su amigo le enviaba del extranjero le levantaban la moral y la curiosidad intelectual. Estar en la onda moderna, en la palpitante actualidad de las artes y el pensamiento, solo se lograba a través del eventual contacto que se tenía con esas publicaciones.

Los dos libros de poemas que publicó Westphalen durante la década del treinta son de tirajes cortos, y no considero que lo hayan sido por un espíritu elitista, sino que correspondía a la validez de un mundo retraído, sin vinculaciones precisas con la tradición poética peruana. Ser una persona que consumía literatura llamada moderna significaba vivir en un limbo. Invitaba a la extrañeza. A la soledad. A la falta de empatía con un mundo tradicional, oligárquico, jerárquico, conservador tanto en posturas políticas como en el consumo cultural. La mayoría de los libros de Westphalen tienen tirajes reducidos: *Ha vuelto la diosa ambarina*, por ejemplo, publicado originalmente como *Cuaderno autógrafo* en edición de 100 ejemplares, en Tijuana, en 1988. La segunda edición del mismo libro fue publicada en 1989 por la Universidad Autónoma Metropolitana, también de México. Y la tercera, publicada por Jaime Campodónico, en Lima, en 1989, tuvo un tiraje de 500 ejemplares. Sus dos primeros libros tuvieron, cada uno, un tiraje de 150 ejemplares. Stefan Baciu nos recuerda que los surrealistas tenían tirajes cortos y que en el Perú estos lo eran aún más: de 300 e incluso

de 150 ejemplares. Muchos tuvieron acceso a los poetas marginales peruanos solo años después gracias a la antología *Vuelta a la otra margen*, preparada por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo en 1970, donde se encuentran, por cierto, los poemas de Westphalen al lado de otros poetas muy poco divulgados incluso en 1970: Martín Adán, César Moro, Carlos Oquendo de Amat y Leopoldo Chariarse.

El silencio de Westphalen, sin embargo, se relativiza con el retorno de César Moro al Perú, pues se convertiría en su amigo y compañero literario. César Moro tuvo una agitada vida intelectual tanto en París como en México, vinculado al movimiento surrealista, y en 1939 los dos publicaron el único número de la revista *El Uso de la Palabra*, ¡nada menos que de la palabra! El silencio de Westphalen se rompe cada cierto tiempo cuando es el responsable de importantes publicaciones: *Las Moradas* (1947-1849), la *Revista Peruana de Cultura* (1964-1966) y *Amaru* (1967-1971). Incluso, durante la década del ochenta, fue un permanente colaborador de la revista *Debate*. En 1936 publicó con Moro el panfleto "Vicente Huidobro o el obispo embotellado", un ataque frontal al poeta chileno. En el panfleto lo llama perfecto canalla, el estafador total por aquello del hombre total: y le dice que no era cubista, ni creacionista, ni dadaísta, ni surrealista.

La postura que invita a tejer un manto silencioso sobre Westphalen va a contra corriente de su participación en diversos momentos de su juventud, siempre rebelde, llevando adelante una actitud propia de la vanguardia. Westphalen dice, incluso, allá por los años treinta, que lo acusaban de dos delitos: de ser poeta y comunista. En la Alemania nazi, durante esa misma década, existía una acusación similar: ser judío y comunista. Pero, ¿por qué ser poeta era considerado un delito? Por cierto, ¿por qué ser judío también lo era? En el fondo, pensamos que la postura rebelde, contestataria, iconoclasta de la vanguardia, como expresión artística de la modernidad, podía ser considerada un "delito" para el orden establecido. En todo caso, en términos estrictamente literarios, se trataba de un alejamiento frontal de la tradición lírica, de un oído acostumbrado al verso oficial, sonoro, establecido, encarnado en la poesía de José Santos Chocano. En Europa, durante los años treinta, durante el encumbramiento del nazismo, las vanguardias se enfrentaban frontalmente al orden establecido. Una de sus voces más potentes fue la de Tristán Tzara, uno de los principales activistas del movimiento dadá. O como bien señala Luis Fernando Chueca, "la mirada vanguardista invitaba a lo nuevo, a lo incierto, a lo que se abre por primera vez, a lo que está suspendido sobre un precipicio de posibilidades".

Emilio Adolfo Westphalen se sentía solo en Lima, de donde se movió poco y tarde, pero no lo estaba del todo. Tenía un grupo de amigos cercanos, la gran mayoría de ellos condiscípulos del Colegio Alemán, donde estudió, acorde con sus ancestros. Se trataba de un colegio moderno, laico, propicio al culto de las artes y de las ciencias, donde se encontraban Martín Adán y Estuardo Núñez; donde enseñó el científico alemán Weberbauer, el lingüista español Huidobro y el futuro político y estudioso de la literatura peruana, Luis Alberto Sánchez. Westphalen frecuentó, además, a los poetas Xavier Abril y Enrique Peña, y conoció, en su paso por Lima, a Carlos Oquendo de Amat. La imagen de un hombre aislado, solitario y callado, puede parecer excesiva. Westphalen se agrupó en un círculo de jóvenes artistas que se sintieron ligados a las corrientes vanguardistas europeas y que, por lo tanto, tomaban su distancia de lo asumido como formalmente correcto dentro de nuestro canon literario.

Pero lo más importante es lo que dice el propio Emilio Adolfo Westphalen de la ciudad de Lima, aquella urbe que en 1964, hace casi cincuenta años, Sebastián Salazar Bondy denominó "la horrible", tomando la expresión de un epígrafe, nada menos que de César Moro. La visión horrible de Lima ha perdurado hasta nuestros días. Esa imagen de lo horrible tiene en la herencia colonial su idea fuerza. Salazar Bondy no vislumbraba aún la nueva Lima que se hallaba en gestación (la invasión que da lugar a Comas, por ejemplo, esa enorme y explosiva incursión que sucedió en 1960, solamente cuatro años antes de que se publicara su libro de ensayos) y se concentra en el análisis de la nefasta herencia colonial. Una de las grandes consecuencias de la colonia es la dificultad para que el Perú sea, a partir del siglo XX, un país moderno. La modernidad del Perú se circunscribe a ciertas áreas, básicamente a la costa y, de aquel árido litoral, se concentra aún más en el norte del país y en Lima, ciudad de estirpe española, fundada por Francisco Pizarro en 1535, que conlleva una contradicción estructural: una vocación tradicional y conservadora y ser llamada, a su vez, a innovar, ser moderna y contribuir a la construcción del futuro de la nación. Esa Lima que se encuentra rodeada de regiones de considerable atraso económico, sobre todo en la sierra sur. Esa Lima, parcialmente moderna y rodeada por el mundo rural, postergado y atrasado, hasta nuestros días. Esa Lima que en los años treinta, sin embargo, "además de ser la sede del gobierno y de la dominación política", como señala el propio Westphalen, "fue el foco de fermentos e inquietudes intelectuales, cuna de indigenistas importantes como López Albújar, Castro Pozo, Julia Codesido, Carmen Saco, Alicia Bustamante, Camino Brent y José Carlos Mariátegui".

Pero lo horrible que le atribuye César Moro a Lima tiene que ver con su incapacidad de hacer suyo el hálito de la modernidad. No solo existe una herencia colonial que funciona como un lastre, sino que ese legado nos arroja al pasado e incapacita orientarnos a un futuro plenamente moderno. Es horrible, además, y sobre todo, porque políticamente hace lo indecible por evitar el acceso a la modernidad. Ser moderno significa ser más democrático. Ser moderno significa ser un Estado laico. Gozar de una ciudadanía plena. Y la derecha política peruana, ayer y hoy, se aferra a un mundo que no sea plenamente moderno, abierto, democrático, transversal, pleno de encuentros y desencuentros.

Luis Loayza nos brinda una interesante imagen del Palais Concert, y considero que lo hace como si fuese una isla "moderna y de vanguardia", aunque pueda haber resultado falsa, ridícula e irónica. El Palais Concert, y su principal e ilustre habitué, Abraham Valdelomar, nacido en Pisco, en el departamento de Ica, provinciano a la hora de escribir poemas y cosmopolita, y a veces experimental, a la hora de escribir narraciones, ha sido satanizado por frívolo, por dandi, por imitar a Wilde, por falso y por representar a Lima como la capital que le da la espalda al resto del país, al llamado Perú Profundo, a las raíces andinas. Luis Loayza se encarga de proponernos una visión distinta del Palais Concert, y lo hace como el único lugar donde los jóvenes artistas de la época se volvían modernos, iconoclastas, rebeldes, transgresores, entretenidos, malcriados y juguetones, como una réplica tercermundista del café Voltaire, en Zurich, donde el belicoso e iracundo vanguardista de origen rumano, Tristán Tzara, daba inicio al movimiento dadá. Y aunque fuese por un solo instante, en el páramo de la conventual ciudad de Lima, acorde con la tradición de un país que no se zafaba del yugo gamonal, surgían las luces irreverentes del Palais Concert en el jirón de la Unión.

En la hacienda andina, como bien lo señala Guillermo Nugent, prima el poder de la Iglesia y de los militares, los dos bastiones tradicionales de la sociedad peruana. Esos muchachos, en cambio, Valdelomar entre ellos, antes de que ingresaran a la escena pública los poetas Martín Adán, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, eran los raros, los distintos, los diferentes: en fin, fueron la isla moderna. El Palais Concert, el Palais del Conde de Lemos, de Abraham Valdelomar, en palabras de Luis Loayza, "fue el centro de una inteligencia, de un estilo que marcó la ciudad y tendría lejanos efectos insospechados". Y si ese islote sonaba falso fue porque no representaba a la sociedad peruana en su conjunto. Y si llegó a ser importante, fue porque no quería ser justamente como la Lima de entonces, ni ingresar a su canon ni recibir de ella su aceptación formal.

El abstencionista

Quizá, sin proponérselo, la imagen más interesante de Emilio Adolfo Westphalen sea la que presenta el también retraído poeta peruano Carlos Germán Belli. El artículo se llama "Westphalen, el abstencionista". El título de su nota, en verdad, corresponde a su estética, pues recuerda a poemas como "El olvidadizo" o "El amanuense". Belli alude al silencio de cuarenta años de Westphalen, aunque admite que se trataba de un retraimiento fecundo, dado a través de un ostracismo literario, que se explica por el ostracismo al cual fue confinado el *ethos* moderno. Belli dice: "la desaparición puede ser en base al suicidio, la fuga o el abstencionismo. Fuga y suicidio es un acto único: el punto final. La abstención, en cambio, es la voluntaria exclusión representada por una cadena de sistemáticas abstenciones, minuto a minuto, a lo largo de toda una existencia. Esta abstención puede tener muchos motivos", especula Belli, y menciona, por ejemplo, "una autocrítica implacable, una repugnancia a pertenecer al rebaño de los hombres de letras, al temor de ser embalsamado en vida en el sarcófago de los manuales literarios o un rechazo al exhibicionismo". En fin, digo yo, se abstenía para no pertenecer al Perú tradicional, al Perú conservador, pues su clase dominante, no dirigente, no se decidía por llevar adelante una vía moderna, democrática, de ancha base.

La parcial modernidad del Perú, centrada en Lima, que en lugar de abrir espacios y construir puentes de encuentro, como es su esencia, solo lograba que los jóvenes artistas, ansiosos de crecer bajo sus luces, se reconcentraran entre ellos, fuesen vistos como bichos raros, sus libros como obras que no se entendían, vinculados a un espíritu que no encajaba naturalmente en la estructura tradicional de la sociedad peruana. La imagen que mejor ilustra el estado de ánimo de la vanguardia peruana está en el título que Mirko Lauer escoge para esbozar un interesante perfil de Martín Adán: *Los exilios interiores*. En lugar de viajar a Europa, para crecer como persona y poeta, Adán se esconde y refugia en la bohemia de Lima y se encierra por voluntad propia en el hospital mental Larco Herrera. Martín Adán también es, a su manera, un "abstencionista", pues le dio la espalda a la Lima propia de su apellido y alcurnia, se refugió en su otra margen, no se quiso contagiar de su espíritu conservador y publicaba de manera espaciada.

Notas acerca de la modernidad

Una de las críticas más lúcidas que se le ha hecho a Martín Adán es precisamente la que escribe Westphalen en 1946, cuando toma distancia de las ideas conservadoras expuestas en la tesis "De lo barroco en el Perú". Westphalen se aleja de la postura españolizante, jerárquica y católica de Martín Adán, cuando enarbola la estirpe clerical y civilista. Toma distancia respecto del pasado y la tradición, de aquella idea de que España nos hizo a su imagen y semejanza y de que nunca se ha roto el cordón umbilical con la España barroca. Westphalen distingue claramente al Martín Adán conservador de aquel poeta talentoso cercano a las vanguardias. Adán es, sin duda, un caso complejo en sí mismo. Pero así como a Valdelomar, Luis Loayza lo valora más como el poeta provinciano de tono familiar que es, sobre todo por auténtico, que cuando asume el oropel modernista, que no llega a ser moderno, Emilio Adolfo Westphalen prefiere al Adán moderno y no al civilista y clerical. Lo interesante es que ambos poetas tendrían un componente tradicional que les impediría abrazar, a plenitud, el universo de la modernidad.

Ninguno de los dos poetas había salido de Lima. Emilio Adolfo Westphalen y Martín Adán vivían en una cuarentena permanente. Los dos pensaban que el enclaustramiento físico o espiritual jamás favorecería la creación de obra alguna y "solo cuando se abrieron las ventanas" —escribe Westphalen— "cuando corrió el viento, cuando algo más llegó a estas playas que no fuera lo que había pasado la censura del galeón español, y cuando se levantaron contra la opresión agobiadora de los prejuicios clericales y de casta y que de España habíamos heredado, nuestros más esclarecedores hombres públicos y de letras, podemos decir que se inicia la etapa de una verdadera literatura nuestra".

Los principales referentes de Emilio Adolfo Westphalen fueron escritores tan marginales, solitarios y aislados como él: José María Eguren y César Vallejo. No así José Santos Chocano, sobre todo por la forma hueca que caracteriza sus versos. Ve a Eguren, en cambio, como un escritor que se ubica en la corriente gótica, un paso previo de los románticos, y luego de los surrealistas. Lo entiende como un antecesor que ha recorrido un camino que le propicia a él nuevas experiencias. Westphalen se niega a captar la visión que se tiene de Eguren "por sus ciertos aires infantiles y medievales, pues su poesía está, más bien, plagada de aparecidos, difuntos fantasmales que estuvieron vivos o lo están por ser nombrados brevemente por el poeta".

Ni Martín Adán ni Emilio Adolfo Westphalen fueron grandes viajeros. No tenían, en sus años formativos, una experiencia cosmopolita y moderna. Westphalen llamó siempre a Lima una Aldea Grande. De joven, vivió en Nueva York por razones de trabajo y, posteriormente, ya formado, fue agregado cultural en México e Italia. Vivía, pues, en una Aldea Grande, título de un famoso artículo suyo publicado en 1984, tardío, por cierto, y se refería, por aquel tiempo, a una Lima en expansión y desconocida. En sus años mozos, en los años treinta, vivió la vanguardia de un modo particular, ya que lo hacía en Lima y en una sociedad como la peruana que no se correspondía con ese espíritu y estado de ánimo. Mirko Lauer define esa situación "como que la modernidad, la vanguardia, se vivía en Lima como en una isla rodeada por un país que no alcanzaba una articulación plena al proceso de modernización".

La modernidad retorcida

La modernidad en el Perú tiene un parecido con aquella que expone Marshall Berman para la sociedad rusa y que denomina "la modernidad retorcida", cuando se trata de la "modernidad del subdesarrollo". Se trata de una modernidad parcial, centrada en la ciudad de San Petersburgo, creación del zar Pedro el Grande y concebida como una ventana hacia Occidente. San Petersburgo nace con una vocación moderna, pero dentro de una sociedad tradicional, apegada a la sangre y a la tierra, representada por su contrario: Moscú, y cuyo rasgo principal fue la servidumbre. San Petersburgo no se correspondía con esa sociedad y sus líderes, sus intelectuales, tanto políticos como escritores, durante la segunda mitad del siglo XIX, fracasan en sus intentos de abolir la servidumbre. Los decembristas se hunden, por ejemplo, en un baño de sangre represivo, en 1810. Durante ese siglo, en el que sobresale la figura de Fedor Dostoievski a partir de 1860, se van forjando las revoluciones de 1905 y 1917. Lima, guardando las distancias, tiene un mayor parecido con San Petersburgo que con París, otra ciudad estudiada por Marshall Berman, pues en ese caso se acoplan mejor ciudad y país. El Perú tiene un parecido mayor con la sociedad rusa, por su estructural servidumbre andina, que con países cercanos como Chile o Argentina. Si la ciudad rusa miraba a Europa, Lima mira allende los mares. La noción del bulevar, símbolo de la modernidad parisina, solo se encuentra representada en la avenida Nevski, de San Petersburgo, o en La Colmena de Lima. Versiones parcas de un universo moderno cuyo espíritu es el del encuentro que favorece la diversidad, en espacios cada vez más compartidos. La imagen de la avenida Nevski es nítida, pues su luz moderna invita a transitarla, pero se evapora en las

calles laterales, donde habita la oscuridad premoderna. Las personas acceden a un espacio moderno, pero muchas de ellas retornan a sus sombrías habitaciones ubicadas en las calles adyacentes. En nuestro caso, La Colmena viene a ser el nombre que le ha puesto el pueblo a esa arteria que une la plaza San Martín con la plaza Dos de Mayo. En verdad se llama Nicolás de Ribera en honor del primer alcalde español (y analfabeto) de Lima. La Colmena invoca a su verdadero espíritu: ser un atiborrado enjambre de peatones; alude al panal, al flujo, al viaje incesante de la curiosidad de los ojos.

De joven, el territorio de Emilio Adolfo Westphalen era Lima hasta Puente Piedra, Ancón, Lurín y la estación de Desamparados, que lo llevaría a la sierra. Sin embargo, su sentido de la modernidad pasaba básicamente por la lectura. Gran lector. Un verdadero devorador de libros. Se trataría de una modernidad libresca, vivida de segunda mano, en soledad. Desde Lima vive una serie de diálogos con los chispazos de la vanguardia que llegan a estas costas a través de amigos, visitas, lecturas y tertulias de unos cuantos. La historia de las vanguardias puede resumirse en estos hitos: en Chile, en 1914, Vicente Huidobro redacta su manifiesto; en 1909 se presenta el primer manifiesto de los futuristas italianos; en 1917, el creacionismo; en 1918, Tristán Tzara, el rebelde violento de los grupos dadaístas, acapara la escena; y, en 1924, aparece el Manifiesto Surrealista.

Emilio Adolfo Westphalen no se consideraba a sí mismo surrealista, como sí se le veía a César Moro. Moro escribió la mayor parte de su obra en francés, quizá como una manera de forzar y vincularse al surrealismo europeo, de alejarse del Perú y de ser surrealista antes que peruano. Al fin y al cabo, ser surrealista abarcaba su identidad, lo más profundo de su ser, y ser peruano solo se limitaba a proporcionarle una nacionalidad a través de su pasaporte. Pero Stefan Baciu sí considera a Westphalen surrealista. Además, lo consideraba surrealista y peruano. Y colocaba el caso del poema "Llamas de agua", inspirado en el balneario de Ancón, un pequeño pueblo en el desierto, una caleta de pescadores, como ejemplo. En ese poema, acorde con el análisis de Baciu, Ancón alza vuelo y deja de ser una caleta costumbrista gracias a los animales de Yves Tanguy; el mar y el desierto adquieren un sentido más plástico que poético. "Si el surrealismo aportó elementos indiscutibles a la lírica de Westphalen, su ancestro germano y profunda cultura dieron a estas raíces mucho más remotas, que hacen pensar en el romanticismo alemán; en la libertad total del subjetivismo creador". Es interesante recalcar la idea que propone de los románticos alemanes, que decre-

taron que la verdadera vida estaba en otra parte. Y, según Claude Roy, "tocan puertas prohibidas: la del sueño, de la noche, del deseo, de la locura, del vino y las de los paraísos artificiales". Si Valdelomar se alejaba de la estrecha realidad limeña, a la que tenía, sin embargo, de interlocutora privilegiada, pues de acuerdo a Luis Loayza buscaba, a la larga, el aplauso y por eso precisamente no era un revolucionario, y si el Palais Concert le quedaba corto y lo alternaba con los fumaderos de opio del Barrio Chino, Westphalen también "estaba en otra parte" antes que en Lima, gracias a la íntima creación literaria y sin buscar el aplauso del público. En esa actitud guardaba una gran cercanía con su modelo preferido: José María Eguren.

Modernidad y política

Una tesis central del libro de Nelson Manrique es que el Partido Aprista Peruano traicionó sus ideales aurorales. Que las ideas básicas de Víctor Raúl Haya de la Torre, expuestas en sus primeras publicaciones, fueron dejadas de lado. El sabor que queda después de la lectura de los primeros capítulos es que si el Apra hubiese cumplido con la palabra expuesta, si hubiese llevado adelante su visión antiimperialista y antioligárquica, hubiese favorecido el ingreso pleno del Perú a la modernidad. El Apra fue concebido inicialmente como un partido político moderno, caracterizado sobre todo por su perfil internacionalista, tal como lo eran las vanguardias europeas, pero ancló en la tradición de la historia peruana: el costumbrismo criollo que tan fértil fue en la producción literaria nacional.

Al no cumplir con su palabra, al no ser fiel a la palabra empeñada, se convirtió en un escollo para alcanzar la modernidad. La servidumbre que caracterizaba al Ande peruano solo fue enfrentada con la reforma agraria de 1968, durante el gobierno militar presidido por el general Juan Velasco Alvarado, casi cuarenta años después. Y durante el gobierno militar (1968-1980), el Apra estuvo en la oposición. Pero en los años treinta, cuando Emilio Adolfo Westphalen y César Moro eran unos poetas activos alrededor de propuestas vanguardistas, fuesen o no surrealistas plenos, el Apra, políticamente, dejaba de actuar según las propuestas iniciales expuestas por Víctor Raúl Haya de la Torre.

Si seguimos la ruta de los acontecimientos, el Apra no traiciona sus propuestas iniciales y, más bien, opta, desde el inicio, casi paralelamente, como lo documenta Nelson Manrique, por utilizar el lenguaje de los dos cañones: el de la

palabra escrita y el de la acción pragmática en el terreno político. Si hacemos un breve recuento histórico, el Apra estuvo siempre en la arena política. Tardó en llegar al gobierno, recién lo hizo en 1985, pero desde la oposición y copamiento paulatino del Estado, hizo política activa; es decir, negocia, concede, amarra y gobierna. El Apra coloca en 1945 a José Luis Bustamante y Rivero, derrocado en 1948 por un golpe militar encabezado por el general Manuel A. Odría. Luego pacta con el mismo Odría, quien durante ocho años persiguió tanto a comunistas como a apristas. Lleva, por ejemplo, al poder a Manuel Prado en 1956, y si bien la opción derechista de Prado era menor que la de Hernando de Lavalle, siempre representó una posición de derecha oligárquica. El Apra se encuentra en la oposición durante el gobierno reformista del primero belaundismo (1962-1968), época en la cual el deporte político consistía en interpelar a los ministros en el Congreso, y después se encuentra cómodamente instalado en la oposición durante el gobierno militar de 1968. Por último, a pesar de diversos y eventuales desencuentros, el presidente Alan García llegó a acuerdos fundamentales con el fujimorismo durante su segundo gobierno (2006-2011), y está en la oposición en el actual régimen de Ollanta Humala.

¿En algún momento hubo el real interés de llevar las propuestas aurorales a la práctica? Lo cierto es que el Apra se convirtió en un partido sólido en la medida en que actuó con espíritu pragmático, carente de un respaldo ideológico, en su afán de conocer, administrar, manipular e incluso corromper el aparato estatal peruano. Y, en gran medida, retardó la modernidad. Tanto, que incluso en los años 2011 y 2012, gran parte de la discusión pública gira alrededor de la idea de inclusión; de incluir en el mercado y la ciudadanía a los grandes centros poblacionales marginados. La modernidad ha sido históricamente aislada en el Perú, reducida a la condición de ser una isla, un espacio limitado en nuestro territorio. Recordemos que en el Perú la figura de la isla tiene un gran parecido con la noción de enclave, sobre todo en el caso minero: un centro cerrado, separado de su entorno. También evoca a las islas guaneras del siglo XIX, aquellas islas cuya modalidad de producción se parecía a la esclavista, una explotación compulsiva acompañada de la fundación de los primeros bancos de mano de los ingleses.
Si bien las vanguardias artísticas han sido en la mayoría de los casos movimientos truncos y han fracaso en la posibilidad de expandirse hacia las grandes mayorías, en América Latina estos movimientos han remado contra la corriente. Ser moderno, de vanguardia, surrealista, fue el anhelo de algunos de los poetas más importantes durante la década del treinta. Es cierto que hubo un impulso vanguardista en América Latina durante los años veinte, que

tuvo su máximo exponente en *Trilce*, el libro de poemas de César Vallejo más incomprendido y descartado por la crítica de la época. El poeta de Santiago de Chuco solo pasó por Lima en su viaje a París desde la ciudad de Trujillo y en Lima se detuvo un instante para estrecharle la mano a Abraham Valdelomar en su mesa del Palais Concert. Lima era, sin duda, un estorbo en su trayecto intelectual y artístico. Nada iba a aprender allí. ¿La entendería como una ciudad banal, monacal, devota, sumisa, retardataria, incapaz de asumir un espíritu moderno? Dos provincianos ilustres, Valdelomar y Vallejo, durante un eventual encuentro en el Palais Concert del jirón de la Unión. Uno jugando a ser dandi, un criollo rebelde y travieso, evasivo de su medio, que muere paradójicamente en Ayacucho de manera trágica, dolorosa, a los treinta años de edad, y que tuvo como paradoja mayor, como lo recuerda una crónica de Julio Ramón Ribeyro, el hecho de haber sido cargado por indios que no podían leerlo ya que ignoraban el castellano. Porque eran analfabetos. Porque eran serviles. El otro joven era César Vallejo. Su meta era París, donde murió antes de los cincuenta años, un jueves, como hoy, quizá…

Desde esa perspectiva, puede ser que entendamos mejor algunos de los versos del poema "Piedra negra sobre una piedra blanca". A César Vallejo "le pegaban todos sin que él les haga nada; le daban duro con un palo y también con una soga". Podemos decir que los golpes eran de la incomprensión, porque no lo entendían, porque había asumido otro derrotero poético. Vallejo era de estirpe moderna, un poeta vinculado a las vanguardias que en 1922 publicó *Trilce* y que además fue comunista. Bien pudo haber recibido la acusación de la que fue víctima Westphalen. César Moro fue otro poeta que escapaba del molde tradicional. El surrealista peruano confeso vivió durante un buen tiempo en el extranjero, en París y México, y escribió fundamentalmente en francés. ¿Escribir en francés significaba que se adhería a otra patria, a una patria literaria más acorde con su propio ser? Martín Adán, por ejemplo, solo salió de Lima para viajar a Arequipa, vivió en el manicomio Larco Herrera, bebía en el bar Cordano del centro de Lima y se alojaba en el Hotel Comercio en su radical exilio interior. ¿Le daba la espalda a la única ciudad en la cual vivió, pero de la que se sentía, a las finales, distante? Carlos Oquendo de Amat, que estuvo vinculado a todos ellos, vinculado a las vanguardias, tuvo con Lima un contacto breve.

Si en Europa las vanguardias no estremecían a la mayoría, la situación en Lima resultaba peor: islas, bolsones, recovecos, bares, manicomios, hoteles, fumaderos, cuya comunicación con su entorno se daba a través de publicacio-

nes extremadamente reducidas o por un silencio perturbador: el silencio de Emilio Adolfo Westphalen, el terrible silencio de quien dice mucho. En 1925, en medio de un agitado escenario vanguardista y de numerosas revistas, José Carlos Mariátegui percibió las limitaciones del proyecto modernizador del Estado. La tesis alternativa a la traición de las propuestas aurorales del Apra, es que ellas solamente fueron un velo que ocultaba una intención mayor: copar, gradualmente, un Estado que en el Perú vive divorciado de su sociedad.

Jorge Eduardo Eielson solo se atrevió a añadir silencio al ya ancestral y profundo silencio de Emilio Adolfo Westphalen. Yo he tenido la osadía de recurrir a la palabra en el afán de encontrarle un significado a su silencio, silencio, sin duda, muy parecido a aquel de los grandes poetas que moraban en la otra margen. Quizá se abstuvieron para alcanzar las dimensiones de su propia voz. ❖

Bibliografía

Baciu, Stefan

1977 "Emilio Adolfo Westphalen. Poeta de la tortuga voladora". Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen. En *Creación & Crítica*, Lima, agosto, núm. 20.

Belli, Carlos Germán

1977 "Westphalen, el abstencionista". Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen. En *Creación & Crítica*, Lima, agosto, núm. 20.

Berman, Marshall

2008 *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Ediciones Siglo XXI, julio.

Chueca, Luis Fernando (ed.)

2009 *Poesía vanguardista peruana*. Edición, prólogo y bibliografía de Luis Fernando Chueca. Dos tomos. Lima: PUCP, Ediciones del Rectorado.

Lauer, Mirko

1983 *Los exilios interiores*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.

Lauer, Mirko y Abelardo Oquendo (comps.)

1970 *Vuelta a la otra margen*. Lima: Casa de la Cultura.

Loayza, Luis

2010 *Ensayos. "El joven Valdelomar"*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Lefort, Daniel

2007 "Emilio Adolfo Westphalen en la Lima de los años 30: once cartas a Xavier Abril. En *Quehacer*, Lima, núm. 166, julio-agosto.

Manrique, Nelson

2009 *"¡Usted fue aprista!". Bases para una historia crítica del APRA*. Lima: CLACSO, Fondo Editorial PUCP.

Nugent, Guillermo

2010 *El orden tutelar. Sobre las formas de autoridad en América Latina*. Lima: CLACSO-DESCO.

Oviedo, José Miguel

1977 "Palabras para Westphalen". Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen. En *Creación & Crítica*, Lima, agosto, núm. 20.

2008 *La poesía del siglo XX en Perú*. Madrid: Visor.

Sologuren, Javier

1977 "Los últimos poemas de E. A. Westphalen". Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen. En *Creación & Crítica*, Lima, agosto, núm. 20.

Úzquiza, José Ignacio

2001 *La diosa ambarina: Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Westphalen, Emilio Adolfo

2004 *Poesía completa y ensayos escogidos*. Edición, prólogo y cronología de Marco Martos. Lima: Ediciones del Rectorado, PUCP.

2004 "De lo barroco en el Perú: una opinión adversa a la tesis de Martín Adán". En *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Ediciones del Rectorado, PUCP. (Publicado originalmente en *La Prensa*, Lima, 27 de enero de 1946).